

■ 카리브 해 민중미술

박 병 규

1. 미술과 종교

쿠바의 아바나대학 인근에 유명한 골목길이 있다. 이름은 ‘아멜 골목’, 100미터 남짓한 골목길에 들어서면 밝고 화려한 색채의 벽화가 눈에 띈다. 한 두 곳이 아니라 골목길 전체를 낀 문양과 동물과 인물로 도배해놓았다. 1990년부터 이곳에 사는 화가 살바도르 곤살레스가 쿠바의 민속을 주제로 벽화를 그려놓은 것이다. 벽화만 있는 게 아니라 길거리 여기저기에 쿠바 민중이 신앙하는 산테리아 의식과 제단을 재현해놓아 민속박물관 같은 분위기마저 풍긴다. 그 뿐만 아니라 일요일에는 동네사람들이 모여서 흥겨운 룸바춤을 추기도 하니까 우리나라 대학로와 비슷한 문화거리 역할도 한다.

카리브 해 민중미술은 바로 이런 분위기에서 형성되었다. 일상생활과 종교, 종교와 예술, 예술과 일상생활이 결코 독자적인 영역으로 분리되지 않고 한데 어우러진 사회에서 창작되고 향유되고 또 전승된 미술이다. 예술 활동을 한다는 명확한 의식 없이 일상 활동인 동시에 종교 활동으로 그림을 그렸기에 카리브 해 민중미술에는, 음악과 춤도 그렇지만, 일상이 침투해 있고, 종교가 침투해 있다.

그런데 카리브 해 민중들이 신앙하는 종교는 단순하지 않다. 몇 년 전 우리나라에서 상영된 <부에나비스타소셜클럽>을 보면

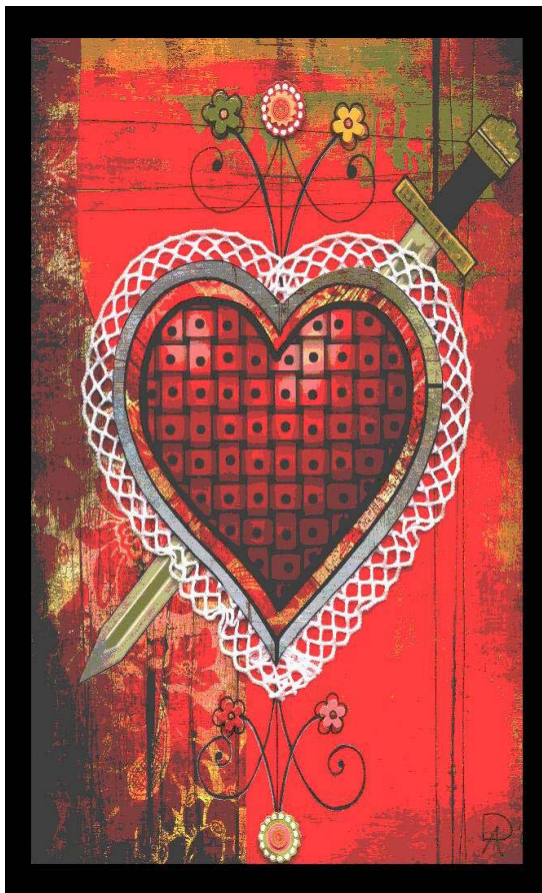


쿠바 아바나의 아멜 골목(Callejón de Hamel) 벽화

주인공 이브라임 페레르가 자기 집 거실에 안치해둔 제단을 공개하는 장면이 나온다. 페레르는 나자로 성인을 모신 제단에 림주를 올리고, “내가 좋아하니까 성인도 좋아할 거다”고 말한다. 림주뿐만 아니라 꽃이나 향수나 담배도 제단에 올리고 시시때때로 돌본다. 외국인에게는 다소 낯설고 기이하게 보일 수도 있는 이 종교가 바로 쿠바 전통의 산테리아(정확한 명칭은 레글라 데 오차)이다.

이브라임이 모시는 라자로가 기독교 성인일까? 이런 질문을 받으면 난감하다. 라자로는 기독교 성인이면서 동시에 아프리카 요루바의 정령 바발루아예이기 때문이다. 둘 모두 건강을 관장한다는 점에서 유사하기 때문에 산테리아에서는 동일시한다. 카리

브 해로 끌려온 노예들은 강제적으로 기독교로 개종해야 했기 때문에 산테리아나 보두교처럼 아프리카의 보둔 신앙의 요소와 기독교의 요소가 혼재하는, 카리브 해 고유의 종교가 생겨났다. 이 과정에서 민중들은 기독교 종교화를 차용하여 기하학적 문양으로 표현하던 정령들을 성모나 성녀나 성자로 의인화했다. 이를테면, 아이티의 보두교에서는 뱀 문양의 담발라는 패트릭 성자 또는 모세로 화폭에 옮기고, 하트 문양의 에즐리는 성모마리아 또는 돌로레스 성녀로 그렸다. 이리하여 종교만큼이나 혼종적인 민중미술이 탄생한 것이다.



왼쪽의 하트 문양은 아프리카 보둔 신앙에서 정령 에즐리를 표상하는 상징이다. 아이티의 보두교에서는 오른쪽 그림처럼 흑인 성모마리아로 표현한다.



말리카 레이놀즈(일명 카포), 〈하늘과 땅〉(1976)

종교적 주제는 20세기 민중미술에서도 큰 비중을 차지한다. 어느 통계에 의하면, 1944년부터 1985년까지 창작된 아이티 미술의 약 50%가 보두교를 다루고 있다. 사실 아이티의 유명한 민중

화가 엑토르 이폴리트(1894~1948)와 앙드레 피에르(1915?~)는 화가 이전에 보두교 사제였다. 아이티뿐만 아니라 자메이카 민중 미술에서도 종교적 주제가 두드러진다. 통계상으로 보면 자메이카는 개신교가 61.3%를 차지하나 실제로는 라스타파리아니즘을 비롯하여 여러 신흥종교가 우위를 점하고 있다. 이 가운데 라스타파리아니즘은 에버랄드 브라운(1917-2002)과 앨버트 아트웰(1942~)의 작품에 빈번히 등장한다. 자메이카 전통의 그래피티라고 할 수 있는 벽그림(yard art)에서도 정치적 구호 못지않게 흔히 접할 수 있는 주제가 라스타파리아니즘이다.

종교화로부터 시작된 민중미술은 일상생활이나 풍경을 그릴 때에도 종교적 세계관을 담아낸다. 일례로 자메이카 민중미술의 거장 말리카 레이놀즈(1911~1989)의 작품을 들 수 있다. 1947년 꿈속에서 하느님의 계시를 받았다는 레이놀즈는 신흥종교 ‘부흥교’(Revivalist church)의 지도자로 활동했다. 부흥교는 예수그리스도와 하느님을 믿고 세례를 하는 동시에 정령의 존재를 믿는다. 식물이나 무생물에도 정령이 거주하고 있으며, 인간과 의사소통을 한다는 것이다. 따라서 영적세계와 세속세계는 분리된 것이 아니라 하나로 통일되어 있다. 이런 종교적 세계관은 풍경화 <달콤한 오렌지>(1969), <양지바른 언덕>(1971)에서도 드러나지만 <하늘과 땅>(1976)에서 훨씬 더 직접적으로 표현되고 있다.

2. 민중미술과 민족주의

카리브 해 민중미술은 20세기 초엽부터 본격적으로 전개된 일련의 민족주의 운동과 결부되어 사회적인 성격을 강하게 드러냈다. 카리브 해는 20세기가 시작되는 1898년까지도 대부분이 식민지였

다. 제1차 세계대전이 일어났을 때는 독일의 진출을 우려한 미국이 도미니카공화국, 아이티를 점령하였으며, 자메이카는 1962년까지도 여전히 영국의 식민지였다. 이러한 제국주의 침탈에 대항하여 쿠바, 아이티, 자메이카에서는 19세기말부터 민족주의 기운이 태동하였고, 1920년대에는 아이티의 토착민주주의에서 시작하여 네그리튀드 운동, 쿠바의 아프로쿠바니즘, 자메이카의 아프리카 귀환운동으로 확산되었다. 이러한 민족주의의 확산과 더불어 이때까지 미신으로 치부하던 산테리아, 라스파타리아니즘, 오데아, 보두교를 민족정신의 근간으로 여기고, 미개와 야만으로 치부하던 민속예술을 민족문화의 정수로 평가했다.

민중 또한 미술을 통해 사회정치적 변화의 필요성과 당위성을 적극적으로 표출하였다. 대표적인 경우로는 1940년대 자메이카의 ‘직관예술’과 1950년대 초반 푸에르토리코에서 전개된 판화운동을 꼽을 수 있다. 자메이카의 경우, 일찍이 마커스 가비(1887-1940)가 미국에서 흑인민권운동단체를 조직하여 인종차별 폐지를 요구하고, 전 세계로 흩어진 흑인은 정신적 고향인 아프리카로 돌아가야 한다고 주장하였는데, 이러한 흑인 해방정신은 말리카 레이놀즈의 <두 천사>라는 작품에서 극적으로 표출되었다. 레이놀즈는 백인천사와 흑인천사를 나란히 그리고, 작품 뒷면에 “하늘나라에 백인 천사가 있다면 당연히 흑인 천사도 있다”라는 설명을 달아놓아 인종차별에 대한 항거를 표명했다.

이런 시대적 분위기는, 에드나 맨리(1900-1987)의 조각 <일어서는 흑인>(1935)에도 반영되어 있다. 에드나 맨리는 물라토로, 어렸을 때부터 영국에서 본격적으로 조각을 공부했다. 또 자메이카 독립영웅으로 추앙받는 노먼 맨리의 아내이자, 1972년 이후 여러 차례 자메이카 수상을 지낸 마이클 맨리의 어머니이다. 이런 이력을 고려하면 맨리는 민중미술가는 아니다. 그러나 민중미



에드나 맨리, 〈일어서는 흑인〉(1935)

술을 비제도권의 민중의 작품으로만 국한시킨다면 지나치게 교조적이고 정태적인 정의가 된다. 우리 시대에는 민중의 정신을 구현하고 민중의 생활의 일부가 된 작품도 민중미술인 것이다. 특히 〈일어서는 흑인〉처럼 억압의 사슬을 끊고 속박에서 벗어나려는 민중의 열망을 역동적으로 표현하고, 독립의 상징물로 민중과 함께 호흡한 작품이라면 민중미술이라고 불려도 손색이 없다.

1950년대 초반에 전개된 푸에르토리코의 판화운동은 당시의 정치상황과 밀접한 관련이 있다. 1898년 미서전쟁 이후 미국의 지배에 놓인 푸에르토리코는 독립파와 연방파가 대립했다. 일부 정치가와 기업가는 무관세 혜택을 받아 미국이라는 거대한 시장에 쉽게 접근할 수 있고 또 투자를 유치하여 경제를 발전시킬 수

있다는 논리로 합병을 주장했으나, 토착 사탕수수 농장주와 민중들은 미국의 점령 이후 경제적 파탄과 문화적 이질성을 경험하였기에 독립을 주장했다. 이러한 상황에서 1947년 선거에서 총독으로 당선된 무뇨스 정권은 산업화 정책을 추진하였다. 식품, 담배, 가축 등 노동집약적인 푸에르토리코의 산업구조를 의약, 중화학, 전자 등 자본집약적인 산업구조로 바꾸겠다는 야심 찬 계획이었다. 이 정책을 기획한 데오도르 모스코소는 근대화에 대한 민중들의 의식을 일깨우고 농촌의 값싼 노동력을 공장 노동자 동원하기 위한 선전의 수단으로써 멕시코처럼 공공기관이나 공장 건물에 벽화를 그리게 하였다. 그러나 푸에르토리코 의회가 1948년 6월 국기 게양과 국가 연주를 금지하고 독립에 관한 어떤 논의도 엄금하는 ‘모르다사 법안’을 통과시키자 독립 국가를 꿈꾸던 정치세력은 총독을 암살을 기도하는 등 격렬하게 저항하였고, 이후 푸에르토리코는 민족주의 열기에 휩싸였다. 민중들 또한 산업구조의 변화로 농촌에서 일자리를 잃고 도시나 뉴욕으로 이주할 수밖에 없었기 때문에 독립파에 동조하였다. 이러한 시대적 분위기에서 푸에르토리코의 판화운동은 전개되었다.

푸에르토리코의 판화는 처음에는 책의 서문이나 민중들에게 소식을 전하는 매체로 이용되었다. 그런데 1947년 로렌소 오마르(1913-2004)가 ‘푸에르토리코 아트센터’를 설립하고, 여기에 안토니오 마르토렐(1939-), 멕시코에서 판화를 공부한 라파엘 투피뇨(1922-) 등이 합류하면서 푸에르토리코의 민족정신을 고취하고 정치적 독립을 옹호하는 판화를 제작하기 시작했다. 이들이 남긴 수많은 작품 가운데 라파엘 투피뇨의 〈사탕수수밭 노동자〉(1951-52)는 푸에르토리코 민중들의 거친 삶을 잘 포착한 리얼리즘판화이다. 사탕수수 밭에서 모자를 쓴 농부가 맨발로 고개를 숙이고 마체테(낫의 일종)를 들어 사탕수수를 자르기 직전의 순간



라파엘 투피뇨, 〈사탕수수밭 노동자〉 (1951)

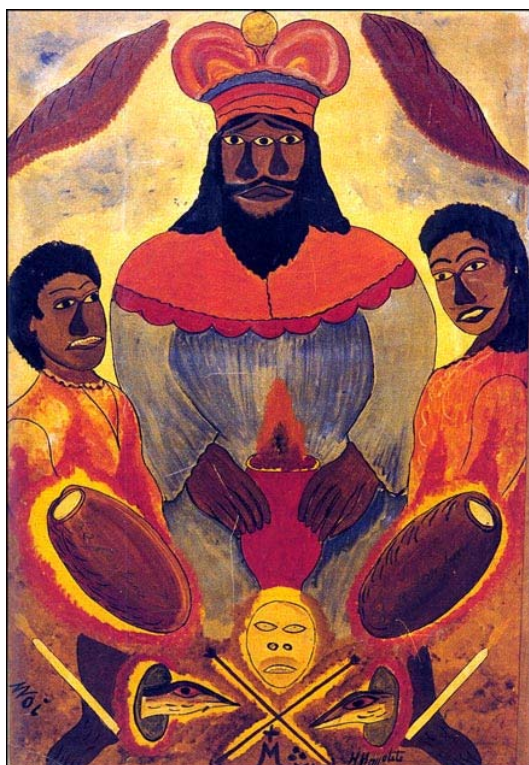
을 역동적으로 형상화한 이 판화는 그런 힘겨운 노동의 순간이 영원히 반복되는 민중의 삶을 응변으로 전해준다.

판화는 아니지만 담배농장에서 평생을 일한 어머니를 그린 <고이타>(1953)는 여성의 강인성과 흑인의 존엄성을 잘 표출한 작품으로 푸에르토리코 여성의 전형으로 평가받는다. 한편, 오마르의 <레롤라이>(1952-53)는 산후안의 시내와 슬럼가를 가르는 벽돌담 앞에서 슬픈 표정으로 노래를 부르는 세 아이를 그렸다. ‘레롤라이’는 푸에르토리코 농민들이 부르는 크리스마스 캐롤의 후렴구로, 우리말로 ‘랄랄라’와 같은 뜻이다. 아무튼 오마르는 이 작품을 통해서 뿌리 뽑힌 민중의 삶과 빈부격차를 고발하고 있다.

3. 민중미술의 대중화

카리브 해 미술계는 20세기 초반까지 제도권미술과 민중미술로 날카롭게 양분되어 있었다. 제도권미술은 식민시대 정식으로 미술교육을 받은 화가들의 전통을 잇고 있었는데, 19세기 후반에 이르면 파리, 뉴욕, 런던에서 유학을 마치고 귀국한 화가들이 인상주의에서 초현실주의까지 서구의 미술 사조를 소개했다. 이들 가운데 세인트루이스 출신의 카미유 피사로(1830-1903)는 인상주의를 소개하여 카리브 해 화단에 많은 영향을 주었다. 쿠바의 아방가르드 화가 위프레도 람(1902-1982), 아멜리아 펠라에스(1897-1968), 호세 베디아(1959-)는 민중미술의 주제를 작품에 반영하는 등, 민중미술에 적지 않은 관심을 보였다.

민중미술 또한 폐쇄된 전통의 영역에 안주하지 않았다. 20세기 초반의 민중미술가들은 대부분이 정식으로 미술교육을 받지



엑토르 이폴리트, <위대한 스승>(1945). 이 폴리트는 아이티미술센터의 대표적인 화가로 평생 약 20만점의 그림을 그렸다.

못한 화가들이었으나 제도권미술과 접촉하면서 드로잉의 기초를 비롯한 서구 테크닉을 도입했다. 현재의 민중미술가들은 대부분 정식으로 미술교육을 받은 사람들이며, 이들 중 일부는 미국 등 서구세계에 정착하여 작품 활동을 하고 있어서 제도권미술과 비제도권 미술, 민중미술과 고급미술을 엄격하게 구분하기 어렵게 현실이다.

다른 한편으로 카리브 해 민중미술은 1940년대 이후 상업성과 대중성을 띄게 되었다. 이러한 계기를 마련한 사람은 드위트 피터즈라는 네덜란드계 미국인

화가이다. 피터즈는 2차대전이 한참이던 1943년 군복무 대신에 아이티에서 영어교사를 지원했다. 적성에도 맞지 않은 영어교사 생활을 하면서 우울한 나날을 보내던 피터즈는 1944년 아이티 교육부장관에게 편지를 보냈다. 영어교사보다는 포르토프랭스에 미술센터를 세우고 가르치는 게 훨씬 효과적이라는 내용이었다. 아이티 정부는 피터즈의 제안을 흔쾌히 수용했다. 대부분의 민중미술이 그렇듯이, 아이티의 민중미술도 주로 보두교라는 종교를 주제로 삼고 있었다. 아이티 정부는 이런 보두교를 미신으로 간주하고 1942년 대대적인 탄압정책을 펼쳤으나 민중의 반발을 불러 일으켰을 뿐 별다른 효과를 거두지는 못했다. 이런 상황에서 미술센터는 보두교의 신앙을 세속화하는 효과가 있었다. 보두교의

종교화를 신앙의 대상이 아니라 예술적인 감상의 대상으로 만드는 기회라고 여긴 것이다. ‘아이티 미술센터’는 곧 국제적인 명성을 얻었다. 피터즈는 미술학교 근처에도 가본 적이 없는 아이티 화가들의 자유분방한 필치와 넘치는 생명력을 ‘나이프 미술’ 또는 ‘원시 미술’이라는 이름을 붙여 서구 미술시장에 내놓았는데, 이런 그림은 서구 합리적 전통에 의해 고갈되어버린 생명력의 원천을 원시성에서 찾던 시대적 요구와 잘 부합했다. 더구나 1945년에는 초현실주의의 태두 앙드레 브레통이 쿠바의 초현실주의 화가 위프레도 람과 함께 미술센터를 방문함으로써 명성은 한결 드높아졌다.

이후 카리브 해 민중미술은 지속적으로 상업화와 대중화의 길로 접어들었는데, 이러한 변화를 꼭 부정적으로만 바라볼 일은 아니다. 우리는 개념적으로 고급미술과 민중미술, 순수미술과 상업적 미술을 구분하지만 이러한 경계는 항상 유동적이다. 앞서 얘기했듯이, 카리브 해 민중미술은 기독교의 종교화를 차용하고, 제도권미술의 기법을 받아들이며 역동적으로 변화했다. 이런 거



에두아르 뒤발카리에(1954~), 〈농업의 신 아사카〉 뒤발카리에에는 아이티 출신으로 현재 마이애미에 거주하며 작품 활동을 하고 있다. 아이티 특유의 ‘소박한 초현실주의’ 스타일을 구사하는 화가이다.



쿠바 화가 아벨 가르시아 마토스(1974~), 〈무제〉(2003)

시적 맥락에서 보면 상업성이나 대중성 또한 현대 사회에서 민중 미술의 변화 양상으로 이해할 수 있다. 물론 독창성과 예술성이라는 관점에서는 낮은 평가를 받을 수밖에 없겠지만, 이런 판단 기준이 민중미술을 평가하는 유일한 기준은 아니다. 민중미술은 예술성보다는 일상생활에서 효용성을 더 높이 평가하며, 독창성보다는 예전부터 전해오는 양식을 따르는 경우가 많기 때문이다. 이 말은 민중미술에는 독창성과 예술성이 없다는 뜻은 결코 아니다. 독창성과 예술성이 있을 수 있으나 그보다는 효용성과 전통성이 더 우선한다는 뜻이다.

물론 현재의 민중미술, 특히 회화는 대중성과 상업성에 치윤되어 있으므로 예전의 민중미술에 적용하던 기준은 수정되어야 할 것이다. 그러나 발상을 조금만 바꾸면 대중성과 상업성이란 우리

시대의 효용성으로 이해할 수 있다. 사회의 변화로 공동체보다도 개인이 중시되는 우리 시대에서 대중성이란 대중이 그만큼 친숙하게 접할 수 있으며, 상업성이란 대중들의 수요가 많다는 뜻이 된다. 이렇게 보면 대중성과 상업성은 현대적 의미의 효용성이라고 이해할 수 있다. 공동체의 효용성이 아니라 개인적인 효용성이라는 점에서 차이가 있을 뿐이다. 따라서 상업성이나 대중성 자체를 부정적으로 평가할 수는 없다. 다만, 카리브 해의 경우는 작품을 구매하고 향유하는 수요자가 누구냐는 문제가 있다. 사실 지역민의 기호보다는 서구의 관광객의 기호에 영합하는 작품이 적지 않다. 관광객의 이국취향에 부합하는 작품이어야 상업적으로 성공할 수 있다는 강박관념은 카리브 해 민중미술의 거침없는 표현력과 과감한 상상력을 옥죄는 굴레가 될 수도 있다.

이러한 한계에도 불구하고 카리브 해 민중미술에는 다른 지역에서는 찾아볼 수 없는 독특한 매력이 있다. 이 매력의 원천은 화폭에 스며든 이 지역 민중들의 꿈과 세계관이다. 이를테면, 누각처럼 층층이 쌓인 가옥은 가난과 시름을 떨쳐버리고 약동하려는 듯이 꿈틀거리고, 시장에서는 과일바구니를 들고 나온 아낙네들이 고개를 짓누르는 묵직한 삶의 무게에도 불구하고 눈에 보이지 않는 그 무언가를 기다리기라도 하듯이 목을 길게 내뺄고 있으며, 풍경화에서는 집이건 길이건, 사람이건 사물이건 중력의 법칙을 비롯한 온갖 자연법칙을 무시하고 산으로 바다로 공중으로 경쾌하게 뻗어나간다. 현실과 몽환이 뒤섞인 이런 정경은 고된 일과의 연속인 일상에서 꿈꾸어보는 유토피아이다.□